

A retórica do silêncio na literatura portuguesa para jovens⁵⁵

Teresa Mendes⁵⁶

“O silêncio não é (...) uma ausência.
A arte de calar-se é uma paradoxal arte de falar”

(Courtine e Haroche)

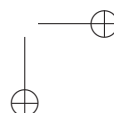
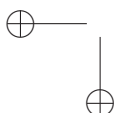
Introdução

O silêncio como forma de eloquência e de significação foi amplamente problematizada por autores como George Steiner⁵⁷ e Adam

⁵⁵ Este artigo foi parcialmente extraído (e reformulado) da dissertação de doutoramento intitulada *Vozes e Silêncio: a Poética do (Des)encontro na Literatura para Jovens*, apresentada à Universidade de Lisboa em 2009.

⁵⁶ Professora Adjunta na Escola Superior de Educação do Instituto Politécnico de Portalegre; Investigadora do C3i – Centro Interdisciplinar de Investigação e Inovação do IPP e do Centro de Estudos Comparatistas da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

⁵⁷ George Steiner, *Language and Silence: Essays on Language, Literature, and the Inhuman*, New Haven and London, Yale University Press, 1985.



Jaworski⁵⁸, que sublinharam, nos seus estudos, o papel comunicativo do silêncio. Efectivamente, em *Language and Silence*, Steiner lembrou que o ser humano, apesar de viver dentro da linguagem verbal e dos actos discursivos, pode movimentar-se igualmente fora da matriz verbal⁵⁹, enquanto Jaworski, em *The Power of Silence*, referindo-se ao silêncio como fenómeno comunicativo não contrastivo relativamente ao discurso⁶⁰, o perspectiva como complemento da linguagem verbal, que, sem ele, não significaria.

Com efeito, a relação intersubjectiva pressupõe a existência de movimentos de descentração que vão do eu ao outro e que a ele retornam numa lógica comunicativa não exclusivamente verbalizada, sendo que palavras e silêncios possuem, neste contexto da relação interpessoal, um valor de mensagem.

Na literatura portuguesa de potencial recepção juvenil das últimas décadas do século XX, e em particular na obra de Alice Vieira, o silêncio intersecciona-se inevitavelmente com os temas da incomunicabilidade intergeracional e da inoperância da linguagem. Na verdade, no interior dos textos, a linguagem verbal nem sempre potencia o surgimento de uma verdadeira comunicação efectiva e afectiva com o Outro, surgindo o silêncio, invariavelmente, como estratégia defensiva do sujeito adolescente, que, não encontrando no outro a receptividade para o diálogo, se refugia no espaço utópico da não linguagem. No entanto, pode igualmente resultar de uma imposição externa que obriga o sujeito indagador a um fechamento involuntário.

1. Interdição da fala

Dependendo do modelo de autoridade parental adoptado no interior

⁵⁸ Adam Jaworski, *The Power of Silence: Social and Pragmatic Perspectives*, Newbury Park-London, Sage, 1993.

⁵⁹ Cf. George Steiner, *op. cit.*, p. 12.

⁶⁰ Cf. Adam Jaworski, *op. cit.*, p. 28.

dos textos de Alice Vieira que constituem o *corpus* aqui em análise – *Rosa, minha Irmã Rosa*; *Lote 12 – 2º Frente*; *Chocolate à Chuva*; *Flor de Mel*; *Paulina ao Piano*; *Os Olhos de Ana Marta*; *Águas de Verão*; *A Lua Não Está à Venda*; *Um Fio de Fumo nos Confins do Mar* – as trocas verbais ressentem-se frequentes vezes da unidireccionalidade e do carácter impositivo da linguagem. Efectivamente, em face do outro autoritário e inflexível, escudado por detrás de um discurso prepotente e por vezes intimidatório, marcado pelo imperativo e pela negação, as personagens adolescentes são frequentemente obrigadas a um silenciamento involuntário.

Em *Águas de Verão*, por exemplo, esse registo impositivo e unidireccional do outro é transversal a (quase) todas as personagens adultas que povoam o universo ficcional, sendo particularmente assumido pelas figuras maternas, que, tal como se depreende a partir do discurso retrospectivo e analítico da narradora, obriga(m) ou proíbe(m) sem qualquer justificativa:

– Os meninos não têm querer! – repetia-nos a nossa mãe, mal pedíamos fosse o que fosse (...) E isso era verdade: nós não podíamos querer nada, elas queriam ou não queriam (a maior parte das vezes não queriam...) em nosso lugar⁶¹.

A voz prepotente do outro, adensada pelo registo negativo sentido como imposição, silencia e anula, portanto, qualquer hipótese de afirmação do querer individual, o que significa que, atirado para um involuntário fechamento em si mesmo, o eu não consegue retorquir, fazer valer a sua vontade, não lhe restando alternativa a não ser a obediência passiva e silenciosa e o cumprimento das normas e das directivas que lhe são impostas.

Percebe-se assim a crítica subtil aos adultos autoritários (de *Águas de Verão* como de *Flor de Mel* ou *Paulina ao Piano*, só para dar alguns exemplos) que procuram moldar as crianças e os adolescentes (quase sempre raparigas) à sua imagem, minimizando-os e impondo-lhes,

⁶¹ Alice Vieira, *Águas de Verão*, 8.ª ed., Lisboa, Caminho, 2004, p. 106.

através dos seus discursos imperativos de negação, regras e modelos de conduta que não perdem de vista um determinado estereótipo de género: “– Ninguém te pediu opinião, pois não? As meninas bem educadas só falam quando lhes perguntam qualquer coisa” [diz a tia Eugénia]⁶². Ora, *ser uma menina bem-educada* é, para a tia de Melinda, em particular, e para as diversas representações do modelo autoritário, em geral, ser recatada, obediente e remeter-se ao silêncio.

A outro nível, as palavras do outro silenciam e agridem mas são o reflexo de uma incapacidade comunicativa inconfessada. Negações e imperativos parecem ser, neste contexto, os procedimentos discursivos preferenciais de quem não consegue dar respostas, refugiando-se por detrás de um mecanismo puramente defensivo, como se depreende das palavras da mãe de Paulina, em *Paulina ao Piano*: “– Não faças perguntas tontas. É assim, é assim, pronto”⁶³.

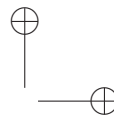
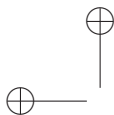
O discurso defensivo da mãe, consubstanciado na não-resposta, é vazio do ponto de vista argumentativo, pretendendo apenas silenciar a filha adolescente. No entanto, o silêncio em que a mãe se refugia, mais eloquente do que a palavra, é um silêncio comunicante, que sinaliza a sua incapacidade de responder satisfatoriamente ao sujeito inquiridor⁶⁴.

Aliás, a intenção de pôr fim a conversas incómodas é comum a outras personagens adultas nas narrativas para jovens em finais do século XX, e não exclusivamente no caso da obra de Alice Vieira, apesar de nem sempre a interdição da fala ser verbalizada através de um convite explícito ao silêncio. Com efeito, movimentando-se discursivamente fora do registo imperativo, as personagens encontram por vezes mecanismos de substituição, verbais ou não verbais, que obrigam os seus interlocutores a um mutismo forçado.

⁶² Idem, *Flor de Mel*, 6.^a ed., Lisboa, Caminho, 1998, p. 57.

⁶³ Idem, *Paulina ao Piano*, 4.^a ed., Lisboa, Caminho, 1993, p. 23.

⁶⁴ A título meramente exemplificativo, registe-se que também em *A Lua Não Está à Venda* a mãe dissimula a sua insegurança interditando a fala através de uma formulação linguística inequivocamente reveladora do seu desejo de interromper conversas indesejadas (“Ponto final na conversa”) (Idem, *A Lua Não Está à Venda*, 8.^a ed., Lisboa, Caminho, 2004, p. 118).



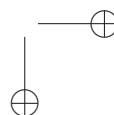
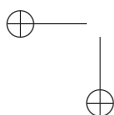
Em *Rosa, Minha Irmã Rosa*, por exemplo, a estratégia de interdição da fala encontrada pelo pai da protagonista Mariana – começar a ler o jornal – é facilmente entendida pela protagonista, tal como se percebe pelo seu discurso avaliativo: “– Se tu não aprenderes, o mal é só para ti – diz sempre o meu pai. *E começa logo a ler o jornal, que é sinal que a conversa acabou*”⁶⁵. Assegurando a eficácia comunicativa do não dito, o gesto de desviar o olhar e de evitar o olhar do outro, altamente produtivo do ponto de vista pragmático-funcional, mas sobretudo afectivo, é desta forma percebido como um desejo de suspender a conversa. Ora, em face do outro, assim silenciado, o sujeito faz activar os mecanismos de compreensão que lhe permitem decifrar a retórica do silêncio, travando simultaneamente o seu ímpeto comunicante.

2. Retracção e silenciamento do sujeito: em face do outro silenciado

O silêncio em que o outro se refugia institui-se como estratégia compensatória de quem não consegue (ou não quer) verbalizar a palavra que instalaria entre si e o outro um clima de entendimento e de comunhão favorável a uma troca comunicativa eficaz, adquirindo o silêncio um valor semântico disfórico porque prefigura um vazio comunicativo que só não o é porque qualquer comportamento humano, verbal ou não verbal, produz significado e é sentido como eloquente.

O silêncio do outro reveste-se, pois, de uma pluralidade significativa, podendo reflectir o desejo voluntário de interromper o diálogo com as personagens adolescentes por imperativos de ordem pessoal e emocional ou, pelo contrário, sinalizar a sua incompetência ao nível da exteriorização da palavra interior. Seja como for, o silêncio do outro provoca no sujeito adolescente naturais movimentos de retracção e fechamento

⁶⁵ Idem, *Rosa Minha Irmã Rosa*, 15.^a ed., Lisboa, Caminho, 1999, p. 43.



que acentuam a incomunicabilidade e a ineficácia da linguagem nesse contexto interpessoal (e intergeracional) específico.

Percebe-se assim que a inoperância da palavra sinaliza, por um lado, a incapacidade (ou, de forma extremada, o não desejo) de as personagens adultas encontrarem mecanismos verbais que garantam uma comunicação eficaz com os mais novos e, por outro, a dificuldade de os mais novos penetrarem o espaço silencioso em que os adultos se refugiam frequentes vezes para esconderem uma dor que não pretendem revelar.

É o que sucede, por exemplo, em *Paulina ao Piano*. Com efeito, a mãe de Paulina é uma figura silenciosa, “que não gostava de grandes conversas”⁶⁶ nem permitia que a filha tocasse em assuntos proibidos ou colocasse perguntas incómodas (“– Quem é que te ensinou a fazer essa pergunta?”⁶⁷). Sentida a comunicação como ineficaz, não resta à personagem adolescente outra solução a não ser a desistência e o silenciamento, simplesmente porque não vale a pena o esforço unilateral de ensaiar o gesto comunicativo: “Fora a partir daí que ela [Paulina] desistira de fazer perguntas à mãe. Ou melhor: que ela desistira de esperar pelas suas respostas”⁶⁸.

A resignação da personagem, discursivamente apresentada a partir do ponto de vista do narrador, sinaliza a incompatibilidade e a falência da comunicação verbal entre as duas personagens e as duas gerações. Sentindo o diálogo como improdutivo e inoperante, o sujeito furta-se assim à comunicação com o outro, mas esse fechamento de certo modo involuntário causa tristeza no sujeito assim silenciado, como o narrador omnisciente, em discurso indirecto livre, sublinha:

Era tão bom que a mãe gostasse de responder às perguntas!
Mesmo que não soubesse as respostas. (...) Paulina não está
à espera de que ela saiba tudo. Paulina havia de entender. Só

⁶⁶ Alice Vieira, *Paulina ao Piano*, op. cit., p. 23.

⁶⁷ *Ibidem*, p. 29.

⁶⁸ *Ibidem*, p. 30.

não entende que a mãe não goste que ela faça perguntas⁶⁹

Deste modo, o narrador dá voz à insatisfação de Paulina, assinalando o seu desejo secreto e íntimo de romper o silêncio e poder fazer perguntas à mãe “mesmo que [ela] não soubesse as respostas”. Mas, pior do que a ausência de respostas, por parte da mãe, no presente, é o erguer de uma barreira silenciosa que realmente emudece Paulina: “[A mãe] não gostava de grandes conversas (...). Talvez por isso Paulina se habituara, de um dia para o outro, a conversar com o piano. O piano nunca se cansava das perguntas de Paulina e tinha respostas para tudo”⁷⁰.

O processo metafórico de transferência, aqui concretizado pela preferência da menina em “dialogar” com um objecto inanimado, adquire um particular simbolismo neste contexto efabulatório: a comunicação afectiva e íntima com o outro (não humano) faz-se por intermédio de uma linguagem alternativa à verbal, a da música, porque a palavra se tornou ineficaz para a própria criança, e esse diálogo é mais eloquente do que aquele que estabelece com qualquer uma das personagens femininas da obra, em especial com a mãe.

Aliás, a rejeição da mãe como modelo identitário surge como reacção natural da filha adolescente: “Paulina tem medo, de repente, de ficar como a mãe, silenciosa”⁷¹. Ora, do ponto de vista psicanalítico e freudiano, a mãe é uma figura especular da própria filha em quem esta se projecta pelo mecanismo simbólico da identificação ou transferência. No caso de Paulina, a filha imagina-se silenciosa, num futuro hipotético, como a mãe o é no presente, e essa percepção causa angústia e receio, precisamente porque não quer ser (como) ela.

O mesmo receio de ficar silenciosa atinge a protagonista de *Flor de Mel*, sobretudo após a morte da avó Rosário: “Desde que morreu a avó Rosário que todas as coisas lhe ficam atravessadas na garganta, aperta-

⁶⁹ *Ibidem*, p. 71.

⁷⁰ *Ibidem*, p. 23.

⁷¹ *Ibidem*, p. 66.

das no coração, e os silêncios são muito grandes, cada vez maiores”⁷². No entanto, trata-se aqui de uma outra forma de silêncio, um silêncio que decorre da dor que a morte da avó lhe provocou no seu íntimo e que se traduz numa perda gradual da linguagem. Metaforicamente, o narrador alude a *todas as coisas que ficam atravessadas na garganta* de Melinda, *apertadas no seu coração*, sublinhando a incapacidade de o sujeito dar forma linguística ao sofrimento íntimo e profundo que sente como insuportável, um sofrimento que tem apenas tradução imediata nos silêncios *muito grandes, cada vez maiores*. Desta forma, o narrador onisciente dá conta do processo de amplificação da dor, uma dor que parece irreversível apesar da (lenta) passagem do tempo.

3. A incapacidade de dizer ou o medo das palavras

O silêncio adquire igualmente, no interior dos textos aqui em análise, uma dimensão disfórica que resulta da incapacidade de o sujeito chegar ao outro através da palavra. Na realidade, nas vozes plurais dos sujeitos adolescentes abundam expressões de negação que, por um lado, enfatizam a incapacidade de *dizer*, ou seja, de verbalizar o que se pensa ou o que se sente, como *não consigo dizer* ou *não sei usar as palavras*, e, por outro, dão conta da dificuldade em descortinar o que dizer, como *não sei o que dizer* ou *não tenho nada para dizer*.

Assim, em *Um Fio de Fumo nos Confins do Mar* e *Os Olhos de Ana Marta*, as personagens adolescentes assumem a situação dilemática em que se encontram, uma vez que, frente a frente com o outro (a figura materna, em ambos os casos), e apesar de terem algo a dizer, não conseguem exteriorizar a palavra de afecto. No entanto, enquanto Mina, a protagonista de *Um Fio de Fumo nos Confins do Mar*, não se sente capaz de dizer à mãe que tem pena dela (“Às vezes morro de pena dela [da

⁷² Idem, *Flor de Mel*, op. cit., p. 52.

mãe]. E gostava de lho dizer, mas não consigo”⁷³), Marta não consegue expressar o amor que sente pela mãe, com medo de ser ridicularizada:

De repente sinto que lhe [à mãe] quero dizer muita coisa, mas que ainda não consigo, ainda não sei usar bem as palavras porque, de todos os medos, é o medo das palavras que leva mais tempo a passar. Como haveria de lhe dizer, sem que ela se risse de mim, que a minha felicidade era feita dos raros dias em que ela aparecia para jantar vestida como todas as princesas?⁷⁴.

O medo das palavras, a que Marta se refere, sobrepõe-se à vontade de falar, porque o outro se afigura implicitamente como “a grande ameaça”, a ameaça de ruptura definitiva entre mãe e filha. Por isso se adia o por dizer, estratégia que sinaliza a radical incomunicabilidade entre os seres.

O medo das palavras é, aliás, evocado noutros textos, como se comprova pela leitura dos seguintes exemplos: “Por que será que as pessoas podem ter medo das palavras?”⁷⁵ e “Às vezes as palavras saem da nossa boca e não querem dizer nada daquilo que pensamos. Tão mentirosas que são, às vezes, as palavras!”⁷⁶. Ora, a não coincidência entre o que se quer dizer e o que efectivamente se diz potencia o surgimento de eventuais situações de incomunicabilidade, comprometendo o sucesso da linguagem num contexto comunicativo de tipo presencial.

Encontrar as palavras certas para dizer revela-se, portanto, um exercício inglório e improdutivo: “Para dizer tudo isto ele [João] não encontrara as palavras certas. Era como se as palavras andassem todas perdidas dentro da sua cabeça e ele não conseguisse juntá-las segundo a ordem devida”⁷⁷. A opacidade da linguagem compromete assim a comunicação eficaz com o outro, refugiando-se o sujeito no seu caos

⁷³ Idem, *Um Fio de Fumo nos Confins do Mar*, Lisboa, Caminho, 1999, p. 25.

⁷⁴ Idem, *Os Olhos de Ana Marta*, 3.^a ed., Lisboa, Caminho, 1998, p. 153.

⁷⁵ Idem, *Lote 12 – 2º Frente*, 11.^a ed., Lisboa, Caminho, 1998, p. 51.

⁷⁶ Idem, *A Lua Não Está à Venda*, op. cit., p. 70.

⁷⁷ *Ibidem*, p. 74.

interior e num silêncio expressivo que sinaliza justamente a sua incapacidade de dizer.

A outro nível, a dificuldade em verbalizar o que se pretende dizer traduz-se igualmente, em termos discursivos, na reiteração da expressão *palavras retidas na garganta*, declinada em diversas manifestações linguísticas com valor sinonímico, como *palavras que não saem da garganta*⁷⁸, *palavras engasgadas na garganta*⁷⁹, *palavras que ardem na boca*⁸⁰. As palavras parecem existir em ebulição no interior de um sujeito involuntariamente silenciado, contrariando a sua vontade, tal como se pressupõe a partir das palavras da protagonista de *Um Fio de Fumo*, que afirma: “Há palavras que, por mais que eu faça, não me saem da garganta”⁸¹.

Curiosamente, são quase sempre de amor essas palavras que não chegam a ser ditas, que *ficam engasgadas, retidas na garganta*, impedindo desta forma a comunicação com o outro. É justamente nesse sentido que se poderá compreender a seguinte reflexão de Mariana, em *Chocolate à Chuva*:

(...) como dizer a uma pessoa que se gosta dela? Parece tão fácil, e no entanto as palavras ficam sempre entaladas na garganta, e a gente acaba sempre por não dizer nada. Se há coisa que eu nunca entendi é porque é tão simples dizer “não gosto de ti” e tão difícil dizer “gosto de ti”. No fundo é só questão de uma palavra, de uma simples palavrinha de três letras que se põe ou se tira⁸².

De facto, a verbalização do afecto é sujeita a imperativos pessoais e sociais que seguem uma lógica de contenção e de dissimulação, como se exteriorizar os sentimentos diminuísse aquele que assim se expõe

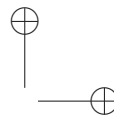
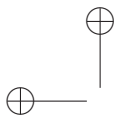
⁷⁸ Idem, *Um Fio de Fumo nos Confins do Mar*, op. cit., p. 25.

⁷⁹ Idem, *Flor de Mel*, op. cit., p. 25.

⁸⁰ Idem, *Paulina ao Piano*, op. cit., p. 68.

⁸¹ Idem, *Um Fio de Fumo nos Confins do Mar*, op. cit., p. 25

⁸² Idem, *Chocolate à Chuva*, 13.^a ed., Lisboa, Caminho, 2003, p. 37.



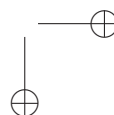
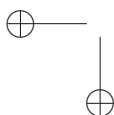
perante o outro. E, no entanto, a verdadeira comunicação empática estabelecida com o outro, a que deixa marcas indeléveis na personalidade e no sentir do sujeito em evolução, é, frequentes vezes, a que se ergue num clima de afectividade que não tem de passar necessariamente pela palavra, tal como sublinha George Steiner em *Language and Silence*:

The ineffable lies beyond the frontiers of the word. It is only by breaking through the walls of language that visionary observance can enter the world of total and immediate understanding⁸³.

4. Comunhão e entendimento: entre palavras e silêncios

Ora, justamente, apesar de, regra geral, a incomunicabilidade marcar as relações entre sujeitos textuais adolescentes e os adultos, várias são as situações de proximidade afectiva e empática registadas no interior dos textos. A comunhão com o outro estabelece-se, a esse nível, não só por palavras, proferidas no território íntimo e privado onde os sujeitos se movimentam, mas também à margem da palavra, pelo recurso a uma gestualidade de ternura e a uma retórica silenciosa que aproxima em definitivo gerações por vezes distantes na idade mas unidas no afecto. Aliás, o entendimento eloquente entre sujeitos adolescentes e algumas representações da alteridade – avós, amas, velhas criadas – contribui para o apaziguamento de angústias e perturbações e para a resolução de conflitos internos e familiares que as personagens em crescimento têm de enfrentar ao longo do seu percurso evolutivo.

⁸³ George Steiner, *op. cit.*, p. 30.



Frente a frente com o outro, num silêncio que ambos sentem como expressivo e eloquente, os sujeitos deixam-se envolver pela loquacidade do não dito. O silêncio é então vivido como um instante de comunhão positiva porque, em verdade, não são precisas palavras para cada um dizer o que lhe vai na alma, como sublinha Marta, a protagonista de *Os Olhos de Ana Marta*: “(...) bastava olhar para dentro dos seus olhos [de Leonor] para perceber tudo”⁸⁴.

Se o olhar é, como afirmam em registo metafórico Courtine e Haroche, “(...) o sítio da superfície em que transparece o homem interior (...)”⁸⁵, *olhar para dentro dos olhos* do outro significa, neste contexto, aceder metonimicamente à sua interioridade e aos seus estados de alma mais profundos.

Desta forma, o entendimento silencioso entre as personagens, potenciado pela força expressiva do olhar, assume-se como a expressão sublimada da comunhão positiva com o outro, sendo frequentes vezes acompanhado por gestos de afecto que incluem o contacto físico, como abraçar, passar a mão pelo cabelo, acariciar ou colocar a cabeça no colo do outro. Sublinha-se, dessa forma, no interior dos textos, a dimensão corporal dos afectos e não apenas a intelectual.

A loquacidade do não dito e da gestualidade da ternura está presente também, embora de forma pontual, em obras como *A Lua Não Está à Venda* (p. 166), *Rosa, Minha Irmã Rosa* (p. 30 e 108) e *Os Olhos de Ana Marta*, especialmente nos momentos de maior intensidade dramática vividos entre as meninas-adolescentes e as figuras parentais. É justamente o que sucede em *Rosa, Minha Irmã Rosa* e *Os Olhos de Ana Marta*.

Vou até à sala, devagar.

Conto as pontas de cigarro no cinzeiro: um maço inteiro ali roído até ao filtro, num silêncio que faz mais barulho do que todas as trovoadas.

⁸⁴ Alice Vieira, *Os Olhos de Ana Marta*, op. cit., p. 14.

⁸⁵ Jean-Jacques Courtine e Claudine Haroche, *História do Rosto*, Lisboa, Editorial Teorema, 1995, p. 59.

Penso que a Rosa pode morrer mas não lhe quero falar nisso. Nem lhe quero fazer mais perguntas. Ia assustá-lo ainda mais, e eu acho que os filhos se inventaram para proteger os pais de todos os perigos, de todos os receios.

Por isso passo a mão pela sua cabeça e vou sentar-me ao pé dele a fazer fichas de matemática⁸⁶.

O silêncio gritante do pai, um *silêncio que faz mais barulho do que todas as trovoadas*, emudece Mariana. A menina compreende que qualquer palavra pronunciada nesse momento de extrema vulnerabilidade adensaria a angústia do ser desprotegido e assustado que tem à sua frente. Por isso, silencia o que lhe vai na alma, porque, como ela própria afirma, *os filhos se inventaram para proteger os pais de todos os perigos, de todos os receios*.

O encontro entre ambos potencia, desta forma, o surgimento de naturais gestos de ternura entre pai e filha, que se acariciam como *há muito tempo não faziam*: “Continuo sentada ao colo do pai, sem dizer nada. Ele também não fala, mas passa a mão pelo meu cabelo, como eu gosto que ele faça e como ele há tanto tempo não fazia”⁸⁷. Não são necessárias palavras nesse momento de plenitude para cada um demonstrar o quanto gosta do outro e o quanto sofre por Rosa. Nem um nem outro falam, mas o silêncio expressivo que acompanha os seus gestos de ternura diz mais do que todas as palavras que poderiam ser ditas num momento tão doloroso para ambos.

O mesmo sucede entre Marta e Flávia, em *Os Olhos de Ana Marta*, quando, no final da narrativa, mãe e filha se encontram face a face, depois de um longo período de desencontro afectivo entre ambas (provocado pela distância auto-imposta pela mãe em consequência da perda traumatizante da outra filha). O silêncio que emoldura esse encontro adensa o clima de dramaticidade emotiva em que as personagens se encontram:

⁸⁶ Alice Vieira, *Rosa Minha Irmã Rosa*, op. cit., p. 108.

⁸⁷ *Ibidem*, p. 113.

O quarto está silencioso.

Flávia olha-me assim que abro a porta, enterrada, como sempre, no seu cadeirão (...). Avanço muito devagarinho, para que as tábuas do chão não ranjam, para que nenhuma crise agora se atravesse entre nós as duas.

Espero que ela diga alguma coisa.

Tenho medo de dizer alguma palavra despropositada, se for eu a começar. Acontece-me sempre isso⁸⁸.

Tal como Mariana, Marta não sabe o que dizer perante a figura fragilizada que tem à sua frente e, por isso, também como Mariana, caminha devagar na sua direcção, para que nenhum barulho se interponha entre ambas, para que nenhuma crise estale e quebre a magia do encontro. Flávia, por seu lado, limita-se a fixar a menina, como se o seu olhar fosse o primeiro e sinalizasse o renascer da personagem em presença da filha, que a observa em silêncio. A palavra é supérflua nesse momento de particular comunhão, funcionando inclusivamente como uma ameaça. No seu discurso interior, Marta manifesta esse receio de interromper a loquacidade do silêncio, afirmando ter *medo de dizer alguma palavra despropositada*.

Em alternativa ao por dizer, a força expressiva do olhar nesse encontro adquire o valor de uma revelação⁸⁹:

Mas durante minutos (ou seriam horas? ou seriam anos? ou seriam séculos?) ficámos as duas só a olhar uma para a outra, como se, por qualquer razão, quiséssemos decorar o nosso rosto, a maneira como estava penteado o nosso cabelo, a cor do vestido que na altura tínhamos⁹⁰.

⁸⁸ Idem, *Os Olhos de Ana Marta*, op. cit., p. 152.

⁸⁹ “(...) a palavra retira-se para deixar o lugar à força imediata do olhar e à evidência dos signos, ou da linguagem gestual, mais abrangente e unitária do que qualquer tentativa de verbalização” (Carlos Clamote Carreto, *Figuras do Silêncio. Do Inter/Dito à Emergência da Palavra no Texto Medieval*, Lisboa, Editorial Estampa, 1996, p. 306).

⁹⁰ Alice Vieira, *Os Olhos de Ana Marta*, op. cit., p. 152.

“Filtrado pelas vivências subjectivas da personagem (...)”⁹¹, o tempo psicológico faz suspender a cena, envolvendo as personagens num mutismo pleno de pregnância significativa. Aos olhos da menina, o momento parece desdobrar-se, arrastar-se no tempo, tal como o recurso à enumeração gradativa, em registo hiperbólico (minutos, horas, anos, séculos), evidencia. Por isso, metamorfoseado pela personagem adolescente, esse momento, particularmente fecundo por tudo aquilo que não diz, enfatiza *a dimensão humana do tempo e as suas virtudes semânticas*⁹².

Após a surpresa do (re)encontro, mãe e filha rendem-se por fim ao amor que as une, manifestando pelo gesto, mais do que pela palavra, o que lhes vai na alma. “Deito a cabeça no seu colo [da mãe]. (...) A mão de Flávia afaga o meu cabelo, e não quero pensar em mais nada”⁹³. *Deitar a cabeça no colo* do outro significa, neste contexto, pedir protecção e carinho, resgatar para si a atenção de quem andava disperso e ausente. A reacção positiva do outro – *passar a mão pelo cabelo* do sujeito desamparado – é um sinal de redenção de quem finalmente se redime do passado. Nada mais interessa nesse instante de plenitude, nesse instante em que, excluídas do mundo exterior, mãe e filha se concentram na “silenciosa comunicação com o Outro”⁹⁴.

Ora, é justamente pelo facto de, na literatura para jovens em finais do século XX, as demonstrações de afecto serem raras e submetidas a uma lógica anti-natural de contenção que qualquer gesto de ternura é sentido pelas meninas-adolescentes como particularmente relevante e significativo, fazendo pressupor que, apesar de nem sempre encontrarem respostas para as suas inquietações e para os problemas existenciais decorrentes do período da vida em que se encontram, as persona-

⁹¹ Carlos Reis e Ana Cristina Macário Lopes, *Dicionário de Narratologia*, Coimbra, Almedina, 1990, p. 387.

⁹² Cf. *Ibidem*, p. 387.

⁹³ Alice Vieira, *Os Olhos de Ana Marta*, op. cit., p. 154.

⁹⁴ Isabel Cristina Rodrigues, *A Palavra Submersa. Silêncio e Produção de Sentido em Vergílio Ferreira*, Aveiro, Universidade de Aveiro [Dissertação de Doutoramento], 2006, p. 102.

gens não estão completamente desamparadas.

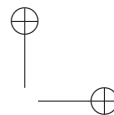
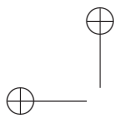
Conclusão

A leitura e a análise dos textos literários seleccionados, representativos das tendências genéricas da literatura de potencial recepção juvenil de finais do século XX, em Portugal, permitiram-me concluir que o predomínio da primeira pessoa (e da narração autodiegética) se institui como um vector axial na construção das personagens adolescentes que, recorrendo preferencialmente à palavra monologal e a uma retórica da intimidade a que frequentes vezes só o leitor tem acesso, manifestam, nos seus discursos plurais, as suas inquietações, os seus desejos mais íntimos e os problemas de ordem afectiva e relacional que decorrem das situações de incomunicabilidade e divergência interpessoal e intergeracional com que se deparam habitualmente.

Na verdade, a linguagem verbal nem sempre potencia o surgimento de uma verdadeira comunicação efectiva e afectiva com o Outro, não só porque as palavras se revestem frequentes vezes de ambiguidades geradoras de equívocos como também pelo facto de não se revelarem suficientes para dizerem o que os sujeitos pretendem dizer ao Outro, não chegando em muitos casos a serem verbalizadas para o exterior. Aliás, o tema da inoperância (e da insuficiência) da linguagem cruza-se inevitavelmente com o tema da incomunicabilidade interpessoal e sobretudo intergeracional nos textos analisados, a partir do ponto de vista dos mais novos.

Nessa medida, a perspectiva adoptada, a do ser em crescimento, serve o intuito de validação do mundo adolescente e a consequente desvalorização dos adultos, não raro submetidos ao olhar impiedoso e crítico dos mais jovens, naquela que se me afigura como uma subtil estratégia de captação do público leitor adolescente e juvenil.

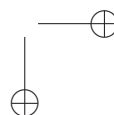
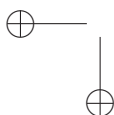
No entanto, os textos também evidenciam a proximidade afectiva e a comunhão empática que se regista entre jovens e menos jovens,

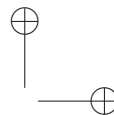
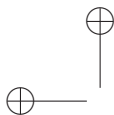


adquirindo particular destaque as formas de comunicação potenciadas pela palavra, dita e sussurrada, pela gestualidade da ternura e pela loquacidade do silêncio.

De facto, e em grande medida pela mão de Alice Vieira, o encontro afectivo e simbólico entre sujeitos textuais adolescentes e aqueles que consigo estabelecem uma verdadeira ligação emocional, consubstanciado em palavras, gestos e silêncios, não só atribui um tom claramente optimista à literatura de potencial recepção juvenil nos finais do século XX como acentua a possibilidade de um porvir auspicioso ao nível das relações humanas.

Ora, numa época dominada pelo individualismo e pelo materialismo, como insiste em ser a nossa, a mensagem de esperança subrepticamente veiculada pelos textos pode também ser lida como um apelo de quem, fazendo uso da sua mestria na arte da palavra e da sua visão crítica do mundo, assim se dirige às gerações que viu nascer.





Bibliografia

Bibliografia activa

VIEIRA, Alice, *Rosa, Minha Irmã Rosa*, 15.^a ed. [1.^a ed., 1979], Lisboa, Caminho, 1999.

IDEM, *Lote 12 – 2º Frente*, 11.^a ed. [1.^a ed., 1980], Lisboa, Caminho, 1998.

IDEM, *Chocolate à Chuva*, 13.^a ed. [1.^a ed., 1982], Lisboa, Caminho, 2003.

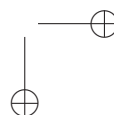
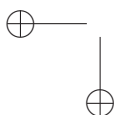
IDEM, *Águas de Verão*, 8.^a ed. [1.^a ed., 1985], Lisboa, Caminho, 2004.

IDEM, *Flor de Mel*, 6.^a ed. [1.^a ed., 1986], Lisboa, Caminho, 1998.

IDEM, *Paulina ao Piano*, 4.^a ed. [2.^a ed., 1987], Lisboa, Caminho, 1993.

IDEM, *A Lua Não Está à Venda*, 8.^a ed. [1.^a ed., 1988], Lisboa, Caminho, 2004.

IDEM, *Os Olhos de Ana Marta*, 3.^a ed. [1.^a ed., 1990], Lisboa, Caminho, 1998.



IDEM, *Um Fio de Fumo nos Confins do Mar*, Lisboa, Caminho, 1999.

Bibliografia passiva

CARRETO, Carlos Clamote, *Figuras do Silêncio. Do Inter/Dito à Emergência da Palavra no Texto Medieval*, Lisboa, Editorial Estampa, 1996.

COURTINE, Jean-Jacques e HAROCHE, Claudine, *História do Rosto*, Col. Teorema – Série Especial, n.º 15, Lisboa, Editorial Teorema, 1995.

JAWORSKI, Adam, *The Power of Silence: Social and Pragmatic Perspectives*, Newbury Park-London, Sage, 1993.

REIS, Carlos e LOPES, Ana Cristina Macário, *Dicionário de Narratologia*, Coimbra, Almedina, 1990.

RODRIGUES, Isabel Cristina, *A Palavra Submersa. Silêncio e Produção de Sentido em Vergílio Ferreira*, Aveiro, Universidade de Aveiro [Dissertação de Doutoramento], 2006.

STEINER, George, *Language and Silence: Essays on Language, Literature, and the Inhuman*, New Haven and London, Yale University Press, 1985.

